




## MIMIQUES, POSTURES ET GESTES DES IMAGES PARLANTES

Bonnes feuilles  
Extrait du chapitre 3



Je dessinais d'abord, mais après m'être fait une idée de la page dans son ensemble. Voulez-vous que je vous donne le secret pour amuser les enfants ? Faites du dialogue.

Christophe

Lorsqu'un journaliste demanda à Christophe s'il commençait par dessiner ou par écrire, l'octogénaire se souvint de sa hâte de dessiner, ainsi que du soin apporté au dialogue. On sait qu'il polissait ses légendes au fil des rééditions. Mais les corps parlants de ses personnages, leurs postures, leurs mains, leurs visages, n'en disent-ils pas davantage que leurs discours ? Deux épigraphes introduisent *La Famille Fenouillard* (1893), une citation apocryphe de Töpffer et une authentique maxime de La Rochefoucauld : « La gravité est un mystère du corps inventé pour cacher les défauts de l'esprit. » Cette dernière « colle au corps » d'Agénor Fenouillard, un père de famille provincial, incarnation exemplaire du petit-bourgeois de la Belle Époque. Quant à l'épigraphie attribuée au Dr Guy Mauve, en tête des *Facéties du sapeur Camember* (1896), elle étale la science physiologique du médecin des Fenouillard : « Le rire est un besoin physique qui dilate le parenchyme splénique et se traduit extérieurement par une contraction des muscles zygomatiques. »

L'histoire en images « à la française » - série culturelle qui domina, à la Belle Époque, les productions francophones du média artistique

qui nous intéresse – a mis en place des solutions graphiques au problème de visualisation de la parole dans les « images parlantes », tel que Philippe Hamon l'a posé :

Une image à voir, qu'elle soit artificielle (une peinture par exemple) ou naturelle (une empreinte, par exemple) ne saurait bien entendu, au propre et littéralement, être « parlante » [...]. Le célèbre tableau de Munch, « Le Cri », ne crie pas. Le célèbre bas-relief de Rude « La Marseillaise » sur l'Arc-de-Triomphe à Paris ne chante pas « La Marseillaise ». Il n'y a donc que des images parlées, c'est-à-dire des images accompagnées de glose, de description, de légende, de titre, ou de commentaire (attributif, explicatif, ou narratif).

Selon Pierre Fresnault-Deruelle, « le sonore et le mouvement, qui constituent évidemment l'irreprésentable de toute image fixe, sont le manque à partir duquel s'est constitué, pour les comics, un appareil de suppléance original ». Pour ce qui concerne la dimension non verbale des dialogues, les histoires en images, y compris celles de l'imagerie populaire, avaient déjà testé des moyens de représenter les sons et les gestes des personnages. Ce chapitre décrit trois activités de lecture visuelle auxquelles ces images parlantes nous convient : voir jouer, voir crier, voir parler et écouter.

[...]

## VOIR CRIER (UN DIALOGUE DE SOURDS)

Une autre image de Pinot et Sagaire, rigoureusement contemporaine et peut-être destinée à la même série militaire, obéit encore moins que la précédente au fantasme romantique d'une communication visuelle au pied de la lettre. Cette grande feuille lithographiée intitulée *Le Hulan et la paysanne*, du même format oblong (29 x 39 cm) que *La Prise de Saarbruck* et *Le Tribunal injuste*, est l'une des représentations de la guerre franco-prussienne la plus largement diffusées en France, pendant et après le conflit. Elle connut un succès assez durable pour se voir réimprimée à chaque transmission ou cession des fonds d'imagers, par Charles Pinot (dès 1870, hors série), puis par Olivier Pinot (après 1874, Nouvelle imagerie d'Épinal n° 963 [fig. 17]), enfin par Georges Pellerin (après 1888, Imagerie d'Épinal n° 72).



Fig. 1. Le Hulan et la paysanne, sans date (vers 1874-1888), Nouvelle Imagerie d'Épinal, n° 963, Épinal, Olivier Pinot (éd.). Lithographie colorée au pochoir, 29 x 39 cm. © Musée de Louvain-la-Neuve (Inv. BO1332).

Cette longévité n'a rien d'exceptionnel pour un tel produit, même si son sujet – un fait divers anecdotique puisé dans l'actualité militaire immédiate – ne l'y prédisposait pas spécialement. La légende de la planche situe l'anecdote « le lendemain de la bataille de Borny [le 15 août 1870], près de Metz, affaire qui fut glorieuse pour l'armée française ». Le 16 août 1870 constitue donc un *terminus post quem* pour la datation de l'œuvre, en y ajoutant le délai de réalisation : exécution du dessin, tirage en lithographie et dépôt à la préfecture<sup>1</sup>.

Elle aurait donc été produite à Épinal quelques semaines avant le 10 octobre 1870, début de l'occupation allemande de la ville<sup>2</sup>. Par la

- 1 Dans les années 1850, il faut « trois mois pour dessiner, reporter, graver, tirer et déposer » une planche militaire lithographiée, à l'Imagerie de Metz (Lerch 1994 : 263). Après 1865, à l'Imagerie Pellerin, « en l'espace d'une semaine (6 jours de travail à 10 heures), un habile dessinateur [lithographe] eut achevé une planche de 16 sujets » (Roth 1980 : 197).
- 2 Reshef 1987 : 79. L'imagerie d'Épinal, dépendant de la Préfecture des Vosges comme l'indiquent les initiales du dépôt sur *Le Hulan et la paysanne* (fig. 17), ne pâtit pas de l'occupation allemande (qui prit fin en 1873), au contraire de l'imagerie messine.

suite, il semble qu'elle ait bénéficié de la tolérance de l'occupant, probablement grâce à son double sens acceptable pour les deux camps. En deux mots, elle « représente un hulans, un couteau à la main, qui s'élançe vers une jeune Lorraine au lavoir... pour se couper un morceau de savon »<sup>3</sup>. À première vue, la composition savante de l'image fausse l'interprétation du rapport analogique des signes iconiques, mais la légende vient la recadrer, en seconde analyse. Le premier parcours de l'œil est centripète : « où que notre œil erre dans cette image, il passe par le centre géométrique où brille le coutelas »<sup>4</sup>. En vertu de cette centralité, Ouriel Reshef interprète ce couteau comme une métonymie des hulans galopant, à l'arrière-plan, sur la route du village : l'arme menacerait la fermière comme l'armée menacerait les fermes. Les hulans (au moins dix hommes et autant de chevaux) dominent en nombre les villageois (on devine trois silhouettes au loin à droite de la fermière), établissant un rapport de force déséquilibré et genré (masculin vs féminin). Il peut s'interpréter soit à la faveur des Allemands (force vs faiblesse, assurance vs couardise), soit à celle des Français (brutalité vs salubrité, barbarie vs civilisation). Outre qu'elles jouent sur l'ambivalence des sentiments de la population paysanne à l'égard des soldats en maraude<sup>5</sup>, ces interprétations reposent sur un *topos* nationaliste :

Quand les imagiers daignaient imprimer des figures de soldats qui n'étaient pas des leurs, ils insinuaient que le soldat étranger, s'il n'était pas risible, était le réceptacle de toute bestialité et méchanceté, même dans le cas de la célèbre lithographie de Charles Pinot (le concurrent de Pellerin) représentant un hulans prussien, qui ne désirait en tout qu'un peu de savon.<sup>6</sup>

Le paysage champêtre ne présente pas de particularisme connotant une couleur locale, de sorte qu'il universalise la scène : le village vaut pour tout village de France. Les premières phrases de la légende

3 Lerch 1994 : 264.

4 Reshef 1987 : 76.

5 Les paysans étaient les victimes des maraudeurs, mais cet aspect de la vie militaire, qu'exploitait la propagande en faveur de la conscription, pouvait aussi séduire, parmi eux, les futurs appelés (Hopkin 2003 : 260-261).

6 *Ibid.* : 17.



Fig. 2. Parcours de lecture de l'image induit par la posture des corps et l'orientation des regards des sujets dans *Le Hulan* et la paysanne.

de *La Prise de Saarbruck*, image contemporaine citée plus haut, personnifiaient également une France outragée :

Le cri de la guerre a retenti. [...] Depuis la victoire de Sadowa sur l'Autriche, l'insolence de la Prusse est sans égale ; elle se prétend la première puissance militaire ; elle s'est emparée d'une partie de l'Allemagne [...] et enfin elle vient d'outrager la France.

Le piège tendu au spectateur relève d'un mode de dissimulation, l'exhibition<sup>7</sup>, qui consiste à placer sous ses yeux l'objet de la vérité (le savon), tout en faisant diversion par un discours iconique à double entente (l'outrage). L'interprétation globale, erronée, de l'attitude du hulan comme une « montée à l'ennemi », typique des scènes de bataille dans l'imagerie, repose sur l'agencement des postures et des regards des personnages (fig. 18). La lecture de détail révèle que l'œil du hulan, à moitié caché par la visière de son casque, ne fixe pas la paysanne, mais bien la fontaine à côté d'elle. La posture du militaire se réinterprète alors comme un « mouvement vers », soutenu par le geste d'apaisement de la main gauche et la justification de

7 Bayard 1998 : 37.

son empressement supposée sortir de sa bouche ouverte. Ainsi, l'expression graphique de cette *image parlante* ignore délibérément la clarté voulue par Töpffer, au profit d'un message suffisamment équivoque pour satisfaire tous les belligérants qui pouvaient s'en porter acquéreurs.

La lecture de la légende souligne la nature dialogale et narrative de cette image. Comme souvent, dans les grandes images d'Épinal, l'épisode est représenté à son climax, qui lui confère la temporalité durative d'une « scène » au sens narratologique. Par rapport à la temporalité du *Tribunal injuste*, étudiée plus haut, nous avons ici une autre forme d'arrêt sur image. La scène du procès du Christ correspondait à un « arrêt emblématique (qui pétrifie les figures dans les postures intemporelles, hors de toute contrainte physique) », tandis que *Le Hulan et la paysanne* montre un « arrêt instantané (qui saisit au vol des personnages en pleine action) »<sup>8</sup>. Le rôle de dénominateur commun à tous les discours rapportés, que jouait la figure intemporelle du Christ, est ici transféré à l'ensemble de l'image. Le texte attribue une réplique en discours direct au hulan (« *bonne franzose adïess !* »), après avoir narrativisé ou transposé l'effroi de la paysanne (qui « jetait des cris affreux appelant au secours »). Ce récit en deux longues phrases contient une expansion, en amont et en aval de l'histoire représentée, et il linéarise la scène, malgré deux analepses de brèves portées :

(Avant / Imparfait)[analepse 1: Le lendemain de la bataille...] lavait du linge... lorsque [analepse 2: ayant entendu marcher...]

(Pendant / Passé simple) se retournant... aperçut... ouvrant son couteau... s'élança... jetait des cris... appelant...

(Après / Présent) lui prenant... son... savon... le coupe... en prend... lui rend... en disant... regagne son cheval... s'éloigne

Pour autant, l'image sans sa légende n'est dépourvue ni d'interaction ni de narrativité. Très souvent, une image fixe prise isolément, telle qu'une vignette d'imagerie populaire ou d'histoire en estampes, nous apparaît narrative. Peu importe qu'elle figure un seul ou plusieurs épisode(s) d'un récit, elle nous fait oublier « que, au sens

8 Smolderen 2009 : 123.

propre, rien dans l'image ne bouge, qu'aucune partie de l'image n'en précède une autre dans le temps, et qu'elle nous montre explicitement, non pas des actions qui se déroulent, mais plutôt un état momentané »<sup>9</sup>. En ce sens, *Le Hulan et la paysanne* « raconte » une histoire constituée d'événements antérieurs et ultérieurs à la scène représentée; l'état momentané d'un climax que l'image dépeint permet de les reconstituer virtuellement. Cependant, cette image fait durer l'événement au-delà de l'artifice de narrativité iconique, inhérent à son caractère figuratif et à son sujet anecdotique. Encore une fois, la notion d'une durée iconique ne peut s'entendre qu'en un sens métaphorique, comparable à la notion de durée ou vitesse narrative en narratologie littéraire: « On n'a ni plus ni moins l'illusion de voir la scène se dérouler devant nous en lisant les répliques des personnages dans les bulles [ou légendes] qu'en lisant une scène romanesque dialoguée. »<sup>10</sup>

L'image autonome *Le Hulan et la paysanne* présente une temporalité comparable à celle d'une scène de dialogue romanesque, sans toutefois rapporter de dialogue verbal. En effet, elle constitue une sorte d'instantané, en produisant une illusion de mouvement dans la profondeur de champ, entre le premier plan (éclatant en quadrichromie), le deuxième plan (atténué en noir, blanc, jaune et vert primaire) et le troisième plan (d'un vert d'eau monochrome). L'échelle des plans soulignée par des procédés plastiques - un usage codifié des couleurs et une variation de l'épaisseur des traits cernant les motifs - dépend avant tout d'une représentation en perspective. L'agent de liaison entre ces plans est le hulan, qui apparaît démultiplié à travers les cavaliers portant la même barbe et le même uniforme que lui. L'image semble ainsi présenter plusieurs épisodes sur un paysage unique, autrement dit l'agencement de ces cavaliers indifférenciés produit l'effet d'une variation temporelle. Cette variante de l'effet Marey<sup>11</sup> répartissant les phases successives du mouvement entre plusieurs personnages apparaît généralisée dans l'imagerie militaire,

9 Goodman 1981 : 333.

10 Morgan 2003 : 76.

11 Masson 1985 : 78.

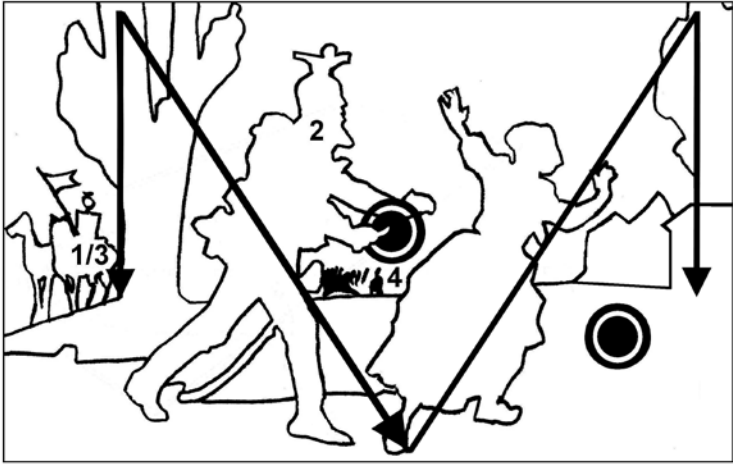


Fig. 3. Parcours de lecture narrative en « M. » déduit des lignes directrices de la composition picturale dans *Le Hulan et la paysanne*.

mais elle existe également dans la bande dessinée, par exemple dans *Le Crabe aux pinces d'or* (1943) d'Hergé<sup>12</sup>.

En suivant ce parcours narratif, nous pouvons visualiser un mouvement antérieur à l'action représentée, du deuxième vers le premier plan (un indice étant le cheval du hulan resté à l'arrière); ainsi qu'un mouvement ultérieur (1<sup>er</sup> plan > 2<sup>e</sup> plan > 3<sup>e</sup> plan): les deux hulans devront rejoindre ultérieurement leur unité en route pour le village. D'après l'orientation symétrique des corps du hulan et de la paysanne, ainsi que les mouvements du Prussien dans la profondeur de champ, un parcours de lecture narrative en « M », délimité par les deux grands arbres, peut se déduire des lignes directrices

12 Dans une célèbre vignette du *Crabe aux pinces d'or* (p. 38, v. 2), des pillards arabes embusqués derrière des dunes se relèvent progressivement pour battre en retraite, sous une pluie d'insultes proférées par le capitaine Haddock. Hergé a lui-même décrit le procédé, qui consiste à représenter « en une seule case, une succession de mouvements, décomposés et répartis entre plusieurs personnages. Cela pourrait être le même bonhomme, à des moments successifs, qui est couché, qui se relève doucement, qui hésite et qui s'enfuit. C'est en somme, si vous voulez, un raccourci d'espace et de temps. » (Numa Sadoul, *Tintin et moi*, *op. cit.*, p. 182).



de la composition picturale (fig. 19). Si ce parcours passe bien par le couteau, au centre de l'image, c'est pour aboutir, sans surprise, au savon.

Cet aspect duratif de l'image est nécessaire à l'établissement d'une interaction verbale entre les personnages, puisque la légende ne rapporte pas de discours direct (sauf une réplique du hulân, ultérieure à la scène représentée). Du point de vue temporel, l'image offre un condensé d'actions que la légende peine à linéariser : « en se retournant elle aperçut un grand gaillard de prussien qui ouvrant son couteau s'élança vers elle. La paysanne jetait des cris affreux appelant au secours ». Cette légende relativement prolixe ne dit pas tout, elle n'explique pas les propos visiblement prononcés par le hulân, mais bien ceux de « la paysanne [qui] jetait des cris affreux appelant au secours ». Visiblement ils parlent tous deux, mais la temporalité de leurs actions respectives exclut tout échange verbal.

La partie de la légende directement représentée à l'image entre dans le tiroir verbal du passé simple. Cependant, cet indice temporel ne permet pas d'établir une chronologie d'actions directement successives, encore moins d'identifier un micro-mouvement argumentatif progressif (proposition X [donc] proposition Y), où l'énoncé linguistique serait « parallèle au mouvement du raisonnement »<sup>13</sup>. La temporalité visuellement représentée, selon le sens de lecture gauche (avant)/ droite (après) occidental<sup>14</sup>, exclut une simple coordination des deux actions principales au passé simple :

(Pendant) \*elle l'aperçut, il s'élança vers elle

Pour rendre compte de l'effet de rapidité et d'arrêt sur image, il eût fallu recourir à une double temporalité réursive<sup>15</sup>. L'imparfait, « passé progressif », permet de rendre compte d'un procès « déjà

13 Adam 1996 : 34.

14 Sens de lecture conventionnel, mais qui repose sur une confusion entre l'antécédent et la cause, dénoncée par Aristote : « cela fait une grande différence que tels événements arrivent à cause de tels autres ou bien après tels autres » (Aristote 1996 : 96).

15 Meyer 2003 : 161.

vu engagé »<sup>16</sup>, au moment évoqué par la légende, sans en situer ni le début, ni la fin :

(Pendant) \*la paysanne se retourna, le hulân s'élançait

(Après) \*la paysanne cria, le hulân lui prenait son savon

Les mouvements des personnages sont *représentés* par un temps d'arrêt de leurs gestes : le hulân en pleine course a les deux pieds au sol ; la paysanne a fini son mouvement de tête vers lui. La légende présente le mouvement du hulân comme un point de départ (« ouvrant son couteau [il] s'élança vers elle »), mais il est représenté déjà en plein élan. Une confusion se fait entre la position, de trois-quarts face, de son tronc et de ses bras, et la posture de profil de son visage et de ses jambes. L'impression de torsion de ce corps résulte de la violation d'une règle<sup>17</sup> de la représentation picturale classique voulant qu'un personnage se déplaçant de gauche à droite, non seulement regarde dans cette direction, mais aussi qu'il tende devant lui sa jambe gauche, la plus éloignée du spectateur. Le fait que le hulân tende la jambe droite produit l'impression que la moitié inférieure de son corps arrive sur la paysanne, tandis que son buste est emporté, par son élan, au-delà d'elle – donc au but réel de sa course : le savon. Les gestes de la paysanne semblent figés, en retard par rapport à ceux du hulân.

Des personnages ne se situant pas tout à fait dans la même temporalité ne peuvent pas s'écouter et interagir. Il est vrai que l'image montre un « dialogue de sourds » entre deux locuteurs criant à tue-tête. Son esthétique « naïve » s'oppose au classicisme pictural, tel que Gotthold Ephraim Lessing l'a décrit dans son *Laocoon* (1766), à partir de la sculpture antique éponyme. La bouche entrouverte de la figure centrale du groupe sculpté exprime, selon Lessing, une douleur physique sublimement contenue : l'artiste « a dû tempérer les cris et en faire des soupirs ; non parce que les cris trahissent une

16 Curat 1991 : 171.

17 Le fait reste inexpliqué, mais « dans le champ de la peinture ou du bas-relief, le choix de la jambe qui avance est déterminé par la direction du corps de profil ; s'il est tourné vers la droite, la jambe gauche est portée en avant » (Schapiro 1990 : 18-21).

faiblesse d'âme, mais parce qu'ils déforment les traits du visage de manière écoeurante »<sup>18</sup>. Cette interprétation ne reformule pas dogmatiquement une doctrine classique, elle repose sur une analyse de la temporalité narrative de l'œuvre. Selon Lessing, un tableau (classique) ne peut saisir qu'un point de vue sur un état transitoire d'un sentiment, donc il doit éveiller l'« imagination » du spectateur pour lui faire reconstruire le sentiment complet. Choisir de le représenter à son climax risque de le figer dans un état d'outrance, car il prend une valeur durative dans l'image autonome. Le hulan et la paysanne, criant éternellement, en deviennent ridicules, d'autant qu'ils ne souffrent pas de douleurs physiques.

Quand donc l'homme le plus endurant et le plus stoïque du monde pousse un cri, il ne crie pas indéfiniment. Et ce semblant de durée que la reproduction mimétique figée par l'art [plastique] confère à cette action peut à lui seul transformer son cri de douleur en une faiblesse de femme<sup>19</sup>.

Cette lecture du *Hulan et la paysanne*, qui nous a éloignés de l'histoire en images pour mieux y replonger, nous a montré deux choses. D'une part, cette image fixe fait parler ses personnages et raconte une histoire, deux propriétés iconiques entendues, bien évidemment, en un sens non littéral. Elle confirme la belle formule d'Alain Rey, « *L'œil entend; le temps parle.* »<sup>20</sup> Avant que sa légende ne vienne la « parler », elle constitue déjà une « image parlante », dont les qualités dialogales et narratives reposent sur des rapports sémiotiques d'analogies, laissant une grande marge à l'interprétation subjective.

Tous ces objets-images analogiques fonctionnent par plus ou moins de ressemblance avec le réel, demandent à être reconnus, participent de l'univers du continu, du motivé, du simultané, et s'opposent donc à l'univers du

18 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, *op. cit.*, p. 20-21.

19 *Ibid.*, p. 26.

20 Rey 1978 : 64.

signe et du texte (discontinu, différentiel, successif, linéaire, arbitraire, qui demande à être compris) dans lequel ils vont être représentés.<sup>21</sup>

D'autre part, cette image d'Épinal agençant savamment de multiples signes iconiques requiert une certaine compétence non seulement de lecture textuelle (alphabétisation), mais aussi de lecture iconique (iconisation). Son succès commercial laisse supposer que la masse de ses spectateurs disposait de ces compétences, en dépit des doutes émis par Champfleury en 1869 : « Combien durent regretter alors de ne pouvoir lire les légendes explicatives de colorations si intéressantes<sup>22</sup> ! ».

---

21 Hamon 2007 : 13.

22 Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, op. cit., p. 297.